

EL ARTE DE LAS MUSAS: LA MÚSICA GRIEGA, DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA HOY

Amor López Jimeno

Mientras que para nosotros la música es el arte que estudia lo relacionado con el sonido¹, en la Antigua Grecia el concepto de μουσική tenía un sentido mucho más amplio. La música no sólo estaba presente, como en cualquier otra sociedad, en muchas de las actividades de la vida cotidiana en forma de nanas, rondas, banquetes, canciones de trabajo, etc. y especialmente vinculada a ciertas celebraciones públicas o familiares (bodas, funerales, fiestas religiosas), sino que formaba una parte esencial de la educación.

La μουσική, en sentido etimológico, refiere a cualquiera de las artes de las Musas². En época clásica un μουσικός no era exactamente

¹ Cfr. Diccionario RAE: (Del lat. *musica*, y este del gr. μουσική). 1. f. Melodía, ritmo y armonía, combinados. 2. f. Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído. 3. f. Concierto de instrumentos o voces, o de ambas cosas a la vez. 4. f. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.

² Las Musas eran Ninfas relacionadas con ríos y fuentes. Poseen virtudes proféticas e inspiran toda clase de actividades artísticas. Son 9: **Calíope**, de la poesía épica. Sus atributos eran la trompeta, la tablilla de escritura y estilo, los libros. Lleva una corona de laurel, **Clío**, de la historia. Sus atributos eran los libros, el rollo de pergamino, la tablilla de escritura y estilo, el cisne y la trompeta. Lleva una corona de laurel, **Erato**, de la lírica coral y poesía amorosa. Sus atributos eran el tamboril, la lira, la viola y a veces el cisne, **Euterpe**, de la música. Sus atributos eran la flauta simple o doble principalmente, también la trompeta u otro instrumento musical, **Melpómene**, de la tragedia. Sus atributos eran la máscara de tragedia, la trompa musical, la espada y el cetro a sus pies. Lleva corona, **Polimnia**, de la pantomima. Sus atributos eran pequeño órgano u otro instrumento musical, **Talía**, de la comedia. Sus atributos eran rollo, máscara de comedia, viola u otro instrumento musical, **Terpsícore**, de la danza. Sus atributos eran la viola, lira o

un "músico", un intérprete, sino lo que hoy llamaríamos un "hombre culto", con amplios y variados conocimientos artísticos³. Más específico era el término χορός⁴, que incluía tanto el baile (sentido que mantiene en griego moderno) como la música (es decir, la melodía) y el canto.

Es difícil hacernos una idea de cómo debía de "sonar" la música antigua, puesto que, lógicamente, nada se ha conservado, ni siquiera noticias sobre el modo de ejecución, e incluso la notación musical no apareció hasta época muy tardía. Durante siglos la música se fue transmitiendo de generación en generación de manera exclusivamente oral, y se basaba en un alto porcentaje en la improvisación. Las fuentes que poseemos son representaciones iconográficas y tratados teóricos relativamente tardíos. En definitiva, no hay ninguna fuente directa de la música griega antigua en sus primeras etapas.

Por ello tampoco podemos saber a ciencia cierta qué queda de la música antigua en la música actual, y qué se ha perdido. Todos los datos que poseemos son fraccionarios, dispersos, pinceladas que nos impiden formarnos una imagen clara.

Sin embargo, pese a las diferencias que sin duda existirían entre la música europea actual –occidental–, y la música antigua, muchos son los elementos básicos que hunden sus raíces en la antigüedad griega. Para empezar, la mayor parte del vocabulario musical procede del griego: melodía, armonía, ritmo, metro, metrónomo, teoría, pentagrama, sinfonía, polifonía, órgano, coro, coral, tono, diapasón, estereofónico, timbal, orquesta, (escala) cromática,

instrumentos musicales de cuerda, **Urania**, de la astronomía. Sus atributos eran la esfera y el compás y lleva una corona de estrellas.

³ Lidell-Scott: **2.** generally, votary of the Muses, man of letters and accomplishments, acholar; most full of liberal arts.

⁴ de donde procede el vocablo castellano "coro" y sus derivados –coral, coreografía–

enarmónica, diatónica, guitarra, lira, lírica, odeón, y otros muchos. También la definición de tono, (y por consiguiente del semitono) la escala, la octava, los modos actuales (mayor y menor) y las bases de la armonía, proceden de la sistematización que hicieron los griegos antiguos.

Música y lengua.

La música antigua estaba estrechamente vinculada al canto, y no hay que olvidar que el griego antiguo era una lengua modal, no tonal, como son las nuestras actuales⁵. No sólo la alternancia entre sílabas largas y breves sino también los diversos acentos (grave, agudo y circunflejo, que para nosotros son simplemente marcas ortográficas, pero marcaban la modulación de la voz) hacían que incluso la lengua simplemente hablada diera una impresión “musical”, de la que carecen nuestras lenguas modernas.

Las distintas combinaciones entre vocales largas y breves daban lugar a diversos tipos de metro (yambos, troqueos, dáctilos, anfíbracos, anapestos), denominaciones que en realidad, están haciendo referencia a distintos ritmos: podríamos, salvando las distancias, hacer la equivalencia con las actuales corchea/semicorchea, por ejemplo. Timoteo hizo una reforma (S V-IV a.C) por la que la duración de la sílaba larga no equivalía exactamente al doble de la breve, pudiendo alargarla, lo cual confería mayor libertad al ejecutante.

Pero la principal, dificultad para el estudio de la música griega es la falta de fuentes directas. Al basarse en la improvisación y en la

⁵ Lenguas modales o musicales actuales son, por ejemplo, el japonés, con el que, salvando las distancias, podemos hacernos una ligera idea de cómo suena una lengua modal, no tonal.

transmisión oral, los griegos no se preocuparon de poner su música por escrito hasta época muy tardía, por lo que los escasos testimonios conservados son muy fragmentarios, como veremos. Naturalmente, en ellos no se recoge ningún dato sobre el modo de ejecución.

Las reflexiones de los griegos sobre su música eran más bien de tipo teórico, filosófico, sobre el papel que debía desempeñar en la formación del individuo o sobre su función social, y experimentos físicos sobre el sonido, que dieron como fruto temprano la definición del tono que aún hoy se mantiene, y que se atribuye al polifacético Pitágoras.

La conciencia de la importancia de la música se desarrollará tardíamente y es entonces cuando se traduce en necesidad de escribir tratados teóricos sobre el tema. Aunque contamos un corpus de tratados relativamente considerable, todos ellos son de época tardía. Estos estudiosos, tanto griegos como después los romanos, estudiaron la música desde el punto de vista acústico y matemático, por lo que no aportan indicaciones culturales. Así, se centraron en los intervalos, calculando las distancias entre los sonidos en base a relaciones numéricas, y en los modos musicales. No les interesaba la ejecución, sino los soportes técnicos y los fundamentos filosóficos, por lo que no nos aportan datos concretos sobre la música antigua. Esos datos los tenemos por otras fuentes (literarias e iconográficas).

Los tratados más importantes que conservamos son: el libro XIX de los *Problemas* de Pseudo Aristóteles y las *Harmonica* de Aristóxeno de Tarento (s IV a.C.), la *Isagoge* de Baquio Geronte y la *Isagoge* de Alipio (S V), el *Tratado de Música* de Pseudo-Plutarco (s. II), y el *De musica* de Aristides Quintiliano, (S. II), que sigue siendo aún

utilizado en el conservatorio. Claudio Ptolomeo escribió también tratados de armonía.

Estos tratados fueron traducidos más tarde (antes del siglo IX p.C.) al árabe, y sus teorías asimiladas por los músicos árabes, que empezaron a afinar su laúd según los intervalos griegos. Los estudiosos árabes dominaron pronto la teoría musical griega, poniéndose a la cabeza del conocimiento de las bases físicas del sonido y la afinación de instrumentos, superando incluso a sus "maestros" griegos.

La conjunción entre música y matemática tenía ya una larga historia tras de sí. Uno de los primeros que se interesó por dicha relación fue el presocrático Pitágoras, ya en el siglo VI a.C.

Pitágoras, filósofo y matemático, edificó toda una cosmogonía basada en los números, que aplicó a las relaciones entre los distintos intervalos de las notas musicales. Se dice que extrajo sus principios de los sacerdotes egipcios y tal vez mesopotámicos. A él se debe la definición del tono (= 5ª justa en nuestra escala) y los intervalos aún hoy conocidos. Estudió las frecuencias de los sonidos y las proporciones de las cuerdas y así estableció dicho tono. También intentó relacionar este descubrimiento con los planetas y sus distancias, afirmando que cada astro emite una nota, y todas juntas conforman la música celestial, imperceptible para el oído humano, (la armonía de las esferas) pues los pitagóricos concebían la escala musical como un elemento estructural dentro del cosmos. El espacio tonal se obtenía por medio de una sola cuerda tensada (monocordio) de manera que reflejase la armonía (vid. Imagen).

Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles (S. IV a.C.) con sus *Elementos Armónicos*, creó una serie de escalas bastante precisa.

Era hijo de músico y gran conocedor de la tradición clásica, y sus trabajos analíticos sobre la teoría musical son de gran valor.

La mayoría de los tratados son confusos para nosotros, porque la teoría musical griega la relacionaba con simbolismos aritméticos, con la astronomía, el misticismo y la aritmética, especialmente a partir del siglo II, con escasa afinidad con la música práctica o su ejecución, que ya era desconocida.

Los estudios de autores posteriores aportan cierta información, así los de Plutarco (50-120 p.c.), Nicómaco y Claudio Ptolomeo de Alejandría (S II p.C.), Plotino (204-70) Porfirio (S III) y Jámblico (m 363). Todas las dificultades y carencias que venimos apuntando hacen del estudio de la música antigua uno de los aspectos más complejos e insatisfactorios en el campo del helenismo.

Otros se interesaron más por la función social de la música, sobre todo los filósofos. Platón (en su *República*, *Gorgias*, *Timeo*) identifica la música con la filosofía misma y para Aristóteles es un deleite superior al de la poesía.

El primero la incluye, naturalmente, en su sistema educativo ideal. En las escuelas griegas la educación se basaba en la cultura física –la *gymnopaideia*- y la intelectual –*mousiké*-, que abarcaba el canto, la poesía, la ejecución instrumental, la danza y la oratoria. El maestro debe ser el guía en la formación de las nuevas generaciones, a las que Platón sugiere enseñar en primer lugar cultura física. A la edad de 16 años, el joven se debe enfrentar ya a disciplinas de carácter matemático como la aritmética, geometría, astronomía y la música. No debe extrañar que se considere la música como disciplina matemática, recordemos que es la aplicación de conocimientos matemáticos la que

da lugar a la fabricación de instrumentos musicales de cuerda. Para Platón la música ideal era la que imitaba a la naturaleza.

Por esa época debió de introducirse en Grecia el interés por la música egipcia, según transmite, por ejemplo, Heródoto. Los cultos de Isis y Serapis se extendieron por el imperio junto con sus cantos, himnos, liturgia, instrumentos de viento y sistros y pasaron a los romanos y después a Occidente.

En tiempos de Aristóxeno (ca. 320 a.c.) los estilos clásicos de música griega habían casi desaparecido, pero surgieron otros populares.

Por desgracia, el cambio en el gusto musical griego se produjo antes de que los griegos hallaran una notación satisfactoria para escribir su música. Además, la costumbre de improvisar sobre la base de los *vóμοι* se contradecía con la conservación por escrito de cualquier pieza musical. En efecto, apenas unos 20 fragmentos han llegado hasta nosotros.

Uno de los obstáculos con lo se que se topa el estudioso de la música antigua es que no disponemos de ningún documento o composición anterior al siglo III a.C., ni siquiera una nota, y los escasos textos de que disponemos⁶ no suministran información sobre el modo de ejecución. Todos ellos son muy fragmentarios y su interpretación es, a veces, problemática.

⁶ A saber: unos himnos atribuidos a Mesomedes, músico cretense de la época de Adriano (S II p.C.), 6 fragmentos instrumentales insertados en tratados anónimos de época tardía, un fragmento de la Pítica I de Píndaro, recogida en un manuscrito medieval, luego desaparecido, 3 inscripciones -2 Himnos Delficos, uno anónimo de 138 a.C: y otro de Limenio, del 128 a.c., y el epitafio de Seikilos, músico del siglo II-I a.C., 15 breves fragmentos papiráceos -*Pap.Leid.510*, S III a.C., contiene Eur. *Ifigenia en Aulide*, el *Pap.Berol 6870* (S II-III) con un peán, el *Pap.Oxy 1786* del S III-IV con un himno cristiano, y el *Pap. Oslo 1413*, del S I-II con 2 fragmentos de una tragedia desconocida.

La música en el mito.

Los datos sobre la ejecución y sobre la importancia de la música en diversos aspectos de la vida cotidiana y de la sociedad griega y romana antiguas nos son conocidos a través de otros tipo de fuentes, en concreto, el mito, referencias literarias secundarias y sobre todo, el abundante material iconográfico.

No podemos detallar las abundantísimas referencias a la música en la rica mitología griega, pero naturalmente hay algunos mitos en los que su papel es esencial. Los dioses con una relación mas estrecha con la música son Hermes y Apolo.

Hermes, hijo de Zeus y Maya, es el dios mensajero, bienhechor e inventor. Inventó la música, el alfabeto, la astronomía y la gimnasia entre otras cosas. En el *Himno Homérico* a él dedicado se relata cómo construyó una lira con un caparazón de tortuga.

Apolo, hijo de Zeus y Leto, es la personificación del Sol, así como su hermana melliza Artemis representa a la luna. También tiene otros atributos como dios de la poesía, de la música, de la medicina y de las artes adivinatorias. Apolo es un dios vengativo y castiga de forma terrible a quienes se le oponen o quieren rivalizar con él, como Marsias, al que desolló vivo por pretender tocar la flauta mejor que él la lira⁷. Marsias encontró una flauta que había pertenecido a **Atenea** y que ésta había maldecido porque desfiguraba su rostro al tocarla. Con sólo acercarla a los labios salían de ella tan hermosas melodías que Marsias se atrevió a desafiar a Apolo a una competición musical.

⁷ Vid., e.o. Apolodoro, Bibl I 4.2 y Ateneo XIV 7, 616EF.

Una de las figuras míticas más relacionadas con la música, poeta, músico prodigioso, el cantor por antonomasia, es **Orfeo**, hijo de Eagro (o de Apolo, según versiones) y de la musa Calíope. Algunas tradiciones lo presentan como soberano de Tracia. Tocaba la lira y la cítara (de la que se le considera inventor o al menos perfeccionador, aumentando sus cuerdas de siete a nueve en honor a las nueve musas). Sus melodías tenían el poder de conmover a las rocas, los árboles inclinaban las ramas a su paso, conseguía amansar a las fieras y dulcificar el carácter de los hombres. Participó en la expedición de los Argonautas, pero en ella Orfeo no remaba, sino que se encargaba de marcar el ritmo de los remeros y ejerció como sacerdote. Durante una tempestad, sus cantos consiguieron tranquilizar a la tripulación e incluso calmar la furia de las olas. En esta expedición, su mayor hazaña fue anular el embrujo que los cantos de las Sirenas producían en los marineros, entonando dulces melodías que consiguieron evitar que la tripulación se acercara a ellas y se estrellara contra las rocas.

Descendió a los infiernos en busca de su esposa Eurídice. Ésta había muerto al pisar una serpiente con su pie descalzo, intentando huir de Aristeo. El dolor de Orfeo fue tan hondo que decidió rescatarla del Hades, lo que consiguió gracias al hechizo de sus melodías. Primero embelesó con su música al barquero Caronte, después a Cérbero. Su música tuvo el poder de detener los suplicios de los condenados. Ni siquiera los tres jueces infernales quedaron indiferentes ante su música. Impresionados los dioses del Tártaro, Hades y Perséfone, ante tales pruebas de amor y habilidad, consintieron en devolverle a su amada, pero con una condición: que Orfeo saliese con Eurídice sin mirar atrás hasta que saliese a la luz del sol. Orfeo aceptó, pero cuando ya estaba

cerca de la luz, le asaltó el temor de haber sido engañado y se giró. En ese momento, Eurídice desapareció para siempre y Orfeo se vio obligado a regresar al mundo de los vivos sin ella. Una vez muerto, la lira de Orfeo fue transformada en constelación y el músico llegó a los Campos Elíseo, donde canta para los bienaventurados.

Sus posibles orígenes tracios hablan de la herencia mesopotámica, que penetró en la cultura griega hacia finales del segundo milenio a través de Asia Menor y las islas cercanas a la costa asiática a Tracia.

El mito de **Lino**⁸ tiene un paralelo mesopotámico, y **Marsias** es una figura existente en la mitología semítica, como otras de creadores de flautas y otros instrumentos. En cualquier caso, los mitos reflejan las relaciones tempranas de la música griega con Mesopotamia y Egipto.

Otros mitos destacables:

Pan y **Siringe**, ninfa que habitaba en los montes de Arcadia. Había hecho voto de castidad en honor a Artemis, pero Pan, enamorado de ella, intentó forzarla; ella huyó hasta que se vio bloqueada por el río Landón. Entonces pidió ayuda a las náyades, que la transformaron en junco. Cuando Pan escuchó el sonido del viento a través de las cañas pensó que era la voz de su amada y quiso inmortalizarla en un instrumento musical al que puso el nombre de la ninfa.

Los Curetes. Hijos de Gea, tras el nacimiento de Zeus en Creta, Rea los situó en torno a su hijo, entrechocando sus armas, para que Cronos no pudiese oír el llanto del recién nacido y así salvarlo de ser devorado por su padre. (vid. Imagen infra) Fueron identificados,

⁸ Vid. Diodoro Sic. III 67, Ps-Plut., De mus, 1132 a-b y Plinio, Nat. Hist., 7 207.

más tarde, con los coribantes, sacerdotes de la Cibeleles frigia. Más tarde pasaron a ser atléticos guerreros que ejecutaban danzas marciales a la luz de antorchas encendidas, entrechocando sus lanzas y escudos con gran estruendo. Su iconografía se acuñó, con el tiempo, en la llamada *danza de los pirriquistas*, por atribuirse su invención a Neoptólemo, el hijo de Aquiles, apodado Pirro.

Las Sirenas Hijas del dios Aqueloo y de una musa, eran mitad ave, mitad mujer. Tenían una maravillosa voz con la que compitieron contra las musas. Estas últimas ganaron y les arrancaron las plumas. Las sirenas avergonzadas, se retiraron a las costas sicilianas. Con su canto atraían a los marineros, quienes, sin poder sustraerse a su canto, se estrellaban contra las rocas (*Od.* XII 36-54; 181-200).

Támiris: tracio hijo de Filamón y de la ninfa Argíope, y amante de Jacinto. Presumió de haber derrotado a las musas en un certamen musical y poético. Los dioses lo castigaron cruelmente, retirándole la capacidad musical y poética, además de quitarle la vista y la voz, y destruir su instrumento musical⁹.

Teseo. En el mito de Teseo vemos que baila junto a los jóvenes atenienses el *yeranós*.

Referencias literarias.

La poesía Épica.

Es bien sabido que la épica es fruto de una larga tradición oral, y que la poesía épica era cantada en público. El aedo, -cuyo nombre ya indica etimológicamente su función de cantor- canturreaba acompañado de la forminge, instrumento de 4 cuerdas. Aquiles aparece tocando la

⁹ Vid. // II 594-600.

forminge para aliviar su pena¹⁰. Los poemas homéricos nos traen los ecos del papel de la música en la sociedad micénica, con todas las limitaciones que el tema impone (así, la *Iliada* refleja exclusivamente un grupo social masculino, aristocrático y guerrero), aunque tengamos pálidas referencias de la música popular que tañen los pastores con sus siringes y de los coros de hombres y mujeres en diversas celebraciones sociales. En la *Iliada* encontramos, pues, escasas referencias a la importancia de la música en el resto de la sociedad micénica, pero no faltan, como por ejemplo la entonación de un peán por los aqueos (//. I 472) para aplacar la ira de Apolo que ha desencadenado la peste, o cantos de fertilidad (canción de Lino, //. XVIII, 569).

El término aedo aparece en la *Iliada* una sola vez (XXIV 720), pero en la *Odisea* ya se refiere a músicos profesionales con cierta relevancia social: Femio de Itaca y Demódoco de Corcira, que acompañan los banquetes y danzas atléticas en la corte de los feacios. Su instrumento es ya la cítara. En ambos poemas los músicos son siempre hombres libres. Según Eumeo (*Od.* 17, 383-5) pertenecen a la clase de los δημιουργοί.

Del aedo se pasará al rapsoda, cambio de denominación que indica un cambio del papel social del músico o intérprete, que ahora marca el ritmo con un bastón, el "rapsos", y ya no tiene acompañamiento musical, como el aedo.



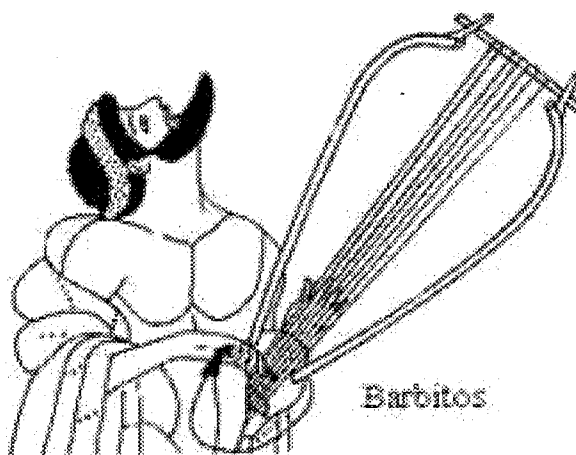
¹⁰ // XVIII 490 y en IX 186-9 canta las hazañas de otros héroes. Cfr. Pseudo Plut., *De*

Además tenemos noticias de competiciones musicales desde época arcaica, y probablemente micénica, por ejemplo en juegos funerarios. Hesiodo resultó ganador en una competición hexamétrica durante unos juegos de este tipo en Calcis, según relata él mismo.

El músico en época arcaica. La Lírica.

No hemos de perder de vista que la poesía griega era cantada, no recitada, como la nuestra, por tanto indisolublemente unida a la música. Los poemas eran concebidos para ser cantados en público con acompañamiento musical. Los cantos solísticos estaban destinados a un público reducido, como los convidados a un banquete. El poeta o cantor se acompañaba de un instrumento de cuerda, la lira, que dio nombre a todo del género poético. No sabemos exactamente cómo acompañaba la lira al poema, aunque una descripción posterior, de Platón, sugiere que doblaba la melodía vocal. El canto vocal era la parte fundamental y la lira, partiendo de la misma melodía, la ejecutaría literalmente, o adornada según la voluntad del artista.

Un lugar importante en el desarrollo del género fue la isla de Lesbos. Por su estratégica posición, pegada a Asia Menor, ya desde tiempos remotos en esta isla se había fusionado la tradición griega con influencias orientales, en



especial tracias, pero también lidias. Así, la actividad de poetas como

Safo y Alceo fue muy innovadora, incorporando instrumentos orientales. De origen lidio parecen ser la pektís, la magadis¹¹ y el bárbitos, lira de cuerdas muy largas y por ello de tono muy grave, que luego sería empleada fundamentalmente en el culto dionisiaco (ver imagen).

En época arcaica y clásica, durante las fiestas públicas, frecuentes gracias al sistema político que permitía la participación del ciudadano en la gestión de la polis, se ejecutaban habitualmente composiciones corales, que adaptan su forma a la ocasión: había cantos específicos dedicados a las divinidades, pero también otros como himeneos o cantos de boda, trenos, prosodion o melodía procesional, o el partenio, ejecutado por un coro de doncellas.

Otra escuela musical importante fue la de Esparta¹², donde se estableció Terpandro. Taletas de Gortina introdujo las innovaciones de Arquíloco de Paros, como el acompañamiento de aulós¹³. Himero dice que él ejecutaba con la lira aires lidios, es decir, que introdujo melodías asiáticas en el estilo espartano. Estas escuelas se especializaron en el canto coral, que en la educación espartana tenía una función paidéutica también para los adultos: fomentar la cohesión social y el sentido de comunidad.

Aparte habría que hablar del coro como parte fundamental de la tragedia.

¹¹ arpa de altura semejante a la trompeta, provista de 20 cuerdas, para tocar en octavas

¹² En el siglo VII a.C: Esparta era el centro musical más importante de toda Grecia.

¹³ vid. Ps.Plut. *De mus.* 10. Arquíloco había usado ritmos yámbicos, trocaicos, versos asinártetos, y había introducido la parakatalogé, un recitado sostenido por aulós, no al unísono, sino a intervalo de octava.

El músico en época clásica. La tragedia.

Al igual que en la poesía lírica, también en la dramática es fundamental el elemento musical. En la tragedia clásica, el canto (coral y solos) era equivalente al texto dialogado y la acción dramática, cuando no más importante. La poesía era modulada y acentuada, más que silábica, y se alternaba el recitado en prosa con el canto.

Al principio la música consistía exclusivamente en coros sin acompañamiento o acompañados de aulós y ocasionalmente de la lira. Se agregaban monodias (para voces solistas) pero el papel fundamental era la danza del coro.

A finales del siglo VI a.C. Lasos de Hermione, uno de los principales músicos e innovadores de la música griega¹⁴, se instaló en Atenas, invitado por Hiparco, e introdujo las competiciones de ditirambos. Sus innovaciones en todos los géneros provocaron reacciones encontradas entre sus contemporáneos. Al parecer Píndaro fue discípulo suyo. A finales del siglo V sus reformas se habían convertido ya en clásicos, especialmente en el νόμος ditirámbico y citaródico: formas astróficas, modulaciones y fiorituras, mezcla de ritmos y armonía, multiplicidad de notas... rasgos que se convertirán en características de la "Nueva música".

Como Terpandro para los νόμοι, también en la tragedia hubo un gran renovador del género: Arión de Corinto (Siglo VI). Él introdujo sátiros que hablaban en verso. En el ditirambo de Arión confluyeron elementos satíricos de los antiguos cantos de fertilidad con motivos orientales dionisiacos, de origen frigio. También a él se atribuye la transformación del espacio del coro de cuadrado a circular. Los

¹⁴ Ps-Plut., *De mus* 1141 c. Vid. *Suda* s.v. Λάσος.

coreutas no evolucionaban en fila, como en las danzas procesionales, sino en círculo en torno al altar del dios, primero en un sentido y luego en el contrario (estrofa –antístrofa). El público se situaba alrededor de los danzantes. El teatro griego tenía su propio espacio destinado al conjunto de instrumentos denominado ορχηστρα, que acompañaba los pasajes del coro trágico. Había otro lugar destinado únicamente para escuchar conciertos, cuyo nombre ωδειον se conserva, aunque son otro sentido: odeón.

Pisístrato de Atenas (S. VI a.C.) instituyó las Dionisiacas Urbanas, con concursos varios, verdadero germen de los festivales teatrales. El clima de competición acabaría paulatinamente con el carácter repetitivo, esencial de la música griega hasta entonces, favoreciendo las innovaciones. Así, poco a poco se fueron flexibilizando los estrictos cánones del género. El νόμος dejará paso a un concepto nuevo: el de *harmonía*, (“juntura, conexión” > “pacto, convención”), en la que se basará la música occidental posterior, hasta nuestros días. En sentido musical, su primera acepción era “afinación de un instrumento”

El papel del coro, y por tanto de la música, fue perdiendo paulatinamente importancia a favor de los parlamentos de los personajes.

En el teatro romano la *orchestra* ya es sólo medio semicírculo, indicativo de que se han perdido las circunvoluciones del coro y no era necesario un espacio circular.

Auge y decadencia.

Ya a finales del siglo V empezaron a introducirse innovaciones en la música griega. El ditirambista Timoteo de Mileto (446-357 a.c) fue

uno de los pioneros de la Nueva Música. Compositor de himnos, ditirambos *vómoi* y citaredo, introdujo el cromatismo y los sonidos enarmónicos, y fue partidario de la música puramente instrumental por encima del *λόγος*, es decir el texto. Aumentó el número de cuerdas de la cítara a 11, con lo cual podía ejecutar en un mismo canto melodías del género diatónico, enarmónico y cromático. Introducía variaciones de armonías y ritmos, utilizando una dicción de tipo imitativo, y no narrativo. Todo esto hacía más compleja la ejecución, que requería ya la habilidad de profesionales.

Filóxeno (430-380) siguió su estela, y se estableció en la corte de Dionisio I en Siracusa. Sus innovaciones crearon pronto una moda, de éxito breve por falta de continuadores. En compensación se incidió más en la calidad de la representación. A partir del siglo IV el músico empezó a considerarse a sí mismo más como ejecutante que como autor, y se hace profesional. Así nacieron conceptos como el virtuosismo y el culto al aplauso. Los flautistas vieron crecer su influencia y clase social, pero los intérpretes más valorados, a juzgar por sus honorarios, eran los citaristas. La abundancia de representaciones iconográficas de intérpretes varios (hombres y mujeres, jóvenes y viejos, profesionales y amateurs...) en diversos contextos, demuestran el creciente poder de los virtuosos a partir del siglo V.

Algunos rechazaron firmemente este nuevo estilo, frente a la simplicidad de la tradición¹⁵. A diferencia de Platón, Aristóteles valora positivamente la música contemporánea a él¹⁶. En cualquier caso, las

¹⁵ Así Platón o Ps.Plut., *De mus* 1138a.

¹⁶ *Política* VIII 1339b 10ss.

reformas de ambos afectaron a la música griega hasta el final de la antigüedad.

Después de Timoteo, en los siglos siguientes no consta ningún nombre de relevancia en la historia musical griega. A principio del siglo III a.C. los músicos empiezan a agruparse en gremios o asociaciones en honor a Dionisos (= la SGAE de la época).

La iconografía.

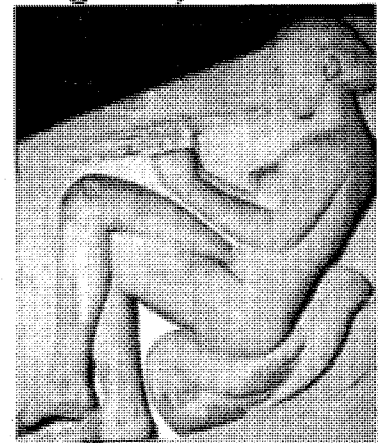
Es abundante la representación iconográfica de escenas en las que la música está presente, documentos que nos facilitan información preciosísima sobre los bailes, el contexto, los personajes, pero sobre todo sobre los instrumentos y su manera de tocarlos.

Desde los tiempos más remotos se representaron escenas de este tipo, y así, los ejemplos más antiguos son un fresco de época

minoica procedente de Cnosos y un par de estatuillas cicládicas: los famosísimos tocadores de lira y de la flauta doble (ver imágenes).



No obstante, la mayor documentación procede de las cerámicas de época clásica y posterior, y alguna inscripción en mármol, como el trono Ludovisi¹⁷, en cuyo lateral aparece una flautista desnuda (*idem*).



¹⁷ Trono Ludovisi. Flautista, 450 a.C. Museo de las Termas de Roma.

La música y la religión.

La música estaba presente, como estamos viendo, en casi todos los aspectos de la vida cotidiana, aunque no podemos detenernos en los cantos populares que acompañaban actividades cotidianas, como acunar a un bebé, bodas y funerales, o, hasta hace poco, las labores del campo.

Pero además, la música no podía faltar en las grandes celebraciones públicas, como ceremonias religiosas, fiestas solemnes, los agones y juegos (de origen igualmente religioso) y otros rituales, como los cultos místéricos, con sus ritos de iniciación, e incluso rituales purificatorios, que consideramos en el campo de la medicina, pero que estaban cerca de la magia y la religión. Los efectos terapéuticos de la música no han dejado de ser investigados, desde entonces hasta hoy.

La música y la danza tenían una importancia fundamental en los oficios sagrados. De hecho, las primeras creaciones musicales sistemáticas fueron los llamados *vopoi* en honor de los dioses. Cada divinidad tenía su propio canto, así, Apolo el peán o Dionisos el ditirambo.

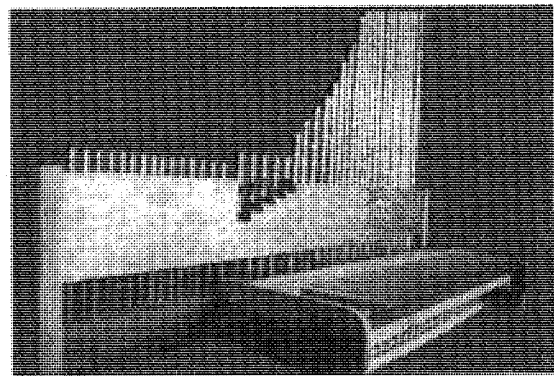
La época helenística.

La revolución de Timoteo y los ditirámicos del siglo V condicionaron las creaciones musicales hasta el final del mundo antiguo. Las formas tradicionales sufrieron profundos cambios. El elemento coreográfico en la comedia desapareció, y en la tragedia el coro interviene sólo en los intermedios.

En las celebraciones de la polis siguieron ejecutándose himnos cultuales y poemas líricos, monódicos y corales, compuestos a la

manera tradicional. En muchas ciudades se celebraban festivales diversos. En ellos, los rapsodas profesionales, a menudo asociados a compañías teatrales, cantaban textos dedicados a la recitación con acompañamiento musical. También existían escuelas específicas que preparaban a los futuros virtuosos.

Paralelamente se difundió cada vez más la práctica de las *synaulia*¹⁸: combinación de instrumentos de viento y cuerda juntos. Pero pese a ese uso simultáneo, no se llegó a configurar el fenómeno de la armonía y de la polifonía, propios de la música moderna. Ni siquiera la invención del *hydraulis*, el órgano hidráulico de Ctesibio de Alejandría (S III a.C.) consiguió dar ese salto (ver imagen).



Roma.

Lo dicho respecto al papel de la música en la sociedad griega antigua es aplicable a la civilización romana. Así, por ejemplo, en los aspectos de cultura oral, también en Roma las formas poéticas (poesía sagrada, cantos triunfales y conviviales, textos dramáticos, lamentos fúnebres) estaban concebidas para su ejecución cantada con acompañamiento de un instrumento. Roma traía ya en sus orígenes elementos importantes de las culturas y tradiciones Etruscas y Latinas. Su aportación al desarrollo de la música es mínima, ya que los romanos básicamente se limitan a adoptar y adaptar a sus costumbres las tradiciones musicales de Grecia.

Roma recibe los usos, instrumentos, costumbres y las bases musicales tanto de la Grecia clásica como de los demás países conquistados. Estas influencias fueron, por una parte, la *sirio-egipcio-alejandrina*; y por otra, la música griega. A partir del siglo III a.c. no encontramos diferencias sustanciales entre las formas de expresión musical de ambas sociedades. La música romana era monofónica y continuación de la griega de la cual se nutre.

A excepción de un breve fragmento de una comedia de Terencio, no nos ha llegado ninguna pieza musical romana, pero contamos con muchos tratados musicales de la época. Marco Terencio Varrón (116-26 a.C.), en su libro *De Música*, destaca su importancia como una de las principales disciplinas de la educación romana. La música, además de ser un arte, era considerada en Roma un importante espectáculo, por lo que los músicos gozaban de un status muy especial entre los romanos.

Algunos de los instrumentos más utilizados de la época romana eran: los bronce: lituus, bucina, cornu, la percusión: sistros, tympanon, crótalos y, naturalmente, los instrumentos de viento: aulos, tibias, sirinx, hidraulis (órgano hidráulico) y cuerda: lira, magadis y citara.

El órgano, que tanto en Bizancio como en Roma era un instrumento de práctica esencialmente seglar, cambiará de carácter al ser introducido en los ritos y liturgia de la nueva religión cristiana de Occidente, donde se convertirá en el instrumento litúrgico por excelencia a partir del siglo VIII.

¹⁸ Curiosamente este término en griego moderno quiere decir "concierto".

Como conclusión se puede decir que en Roma finaliza la historia musical del Mundo antiguo y surge la Música Medieval, europea u occidental

La ejecución musical. Composición, modos, y otros conceptos musicales.

Los griegos y romanos ignoraron completamente la armonía, en la acepción moderna del término, así como la polifonía. Su música se expresaba únicamente a través de la melodía. El acompañamiento seguía fielmente el desarrollo de la línea del canto, al unísono o a intervalo de octava, que ellos llamaban *diapasón*. Pero la unidad de su sistema sonoro era el intervalo de la cuarta perfecta (4:3), llamado tetracordio, porque lo abarcaban cuatro cuerdas de la lira. Las dos notas extremas eran fijas y las dos internas movibles. Éstas últimas podían ocupar posiciones diferentes, según el género.

Cuatro notas implican tres intervalos. En el género diatónico, el más común, dichos intervalos (descendentes) eran: tono + tono + fracción.¹⁹ En el cromático²⁰, -llamado así porque con su colorido atenuaba la monotonía del diatónico- surgido hacia el siglo VI a.C. y que se usaba sobre todo en la citarística, la secuencia de intervalos era: tercera menor + semitono, y en el enarmónico²¹, muy usado en la música vocal griega, era: bitono + $\frac{1}{4}$ de tono + $\frac{1}{4}$ de tono. De los tres géneros musicales griegos, éste era el más reciente, importado del Oriente y cultivado principalmente por los flautistas profesionales.

¹⁹ Traducimos $\lambda\epsilon\iota\mu\alpha$ por "fracción" porque equivale a algo menos que el semitono occidental. Se refiere a lo que queda del intervalo de cuarta después de dividir dos tonos iguales.

²⁰ Que procede por semitonos, por oposición al diatónico. A diferencia de la escala diatónica, compuesta por tonos + semitonos, la cromática está compuesta sólo por semitonos, es decir, 12 sonidos en una octava.

El bitono era una de las principales diferencias de la melodía griega con la melodía europea posterior. Dicho intervalo es ligeramente mayor al de la tercera mayor occidental y suena a nuestros oídos más sostenido.

Los cuartos de tono, conocidos en Grecia al menos desde el siglo IV a.c., sugieren que el oído griego era más sensible que el nuestro a tales diferencias mínimas, lo que no debe sorprender dado que, como otros pueblos de oriente, carecía de armonía, como hemos dicho. En el sentido actual sólo conocía la heterofonía. Las inflexiones vocales sutiles tenían un importante papel en la melodía.

Era pues, una música simple y lineal, que hasta el siglo V tenía la función única de connotar el texto en relación al género poético y su circunstancia. La música estaba, pues, en función del texto, y condicionada por la forma métrica del verso.

Sabemos que hasta el siglo V a.c. la composición y ejecución musical se basaba en la repetición continua de determinados esquemas estructurales y melódicos que constituían y definían los distintos géneros. Por Platón (*Leyes* III 700) sabemos que al principio dichos géneros eran muy distintos y no se mezclaban: la plegaria a los dioses, el peán, el treno o el ditirambo, cada uno tenía sus rasgos específicos y no se podían confundir. Transgredir esta norma podía, para Platón, dar al traste con todo el sistema social²².

La composición mantuvo hasta el siglo IV los principios de improvisación-variación según las exigencias del momento y el

²¹ Llamado también tetracordo *πυκνόν*.

²² Aunque parezca exagerado, así lo afirma en *Resp.* IV 424 c: No se debe cambiar el modo de hacer música si no se quiere correr el riesgo de subvertir también las instituciones y leyes del Estado...

auditorio, además del principio de repetición, pero siempre respetando la tradición.

Durante toda la época arcaica y clásica la música jamás fue escrita y no se ha conservado por tanto ningún texto con notación musical. Las representaciones en vasos y referencias literarias²³ dan cuenta de que se transmitía de padres a hijos y de maestro a discípulo de forma personal, es decir, oral. Por eso no se sintió la necesidad de poner la música por escrito, y cuando los filólogos alejandrinos recopilaron los textos poéticos por escrito no incluyeron ninguna anotación musical.

Notas y escalas. Modos, tono y otros conceptos musicales.

La música en general necesita un sistema. Éste puede ser tonal o no. Además, se basa en series de sonidos que forman escalas, que pueden ser homogéneas o no, de ahí la sin-fonía o diafonía. Las escalas básicas son 3: la diatónica, la enarmónica y la cromática. La teoría musical se basaba en una serie de 15 notas.

En cuanto a la notación carecemos de datos en épocas tempranas. El primer testimonio de una forma de notación aparece en Aristóxeno. La notación que conocemos, gracias a la *Introducción a la música* de Alipio, Arístides y Baquio, no puede ser anterior al siglo IV a.C. Este método de notación, atribuido a Terpandro de Lesbos (S. VIII-VII), se basaba en las veinticuatro letras del alfabeto jonio para la música instrumental y las quince letras del antiguo alfabeto ático para la

²³ por ej. Her., VI, 60 "entre los lacedemonios, como los egipcios, los flautistas y los cocineros heredan el oficio de sus padres, y así, el hijo de un flautista es flautista y el hijo de un cocinero es cocinero"

música vocal, la de los coros. También a él se atribuye la definición de los νόμοι y el perfeccionamiento de la lira, que aumentó a 7 cuerdas.

También de los griegos procede la teoría de los intervalos, que hemos citado, y del ritmo.

La unidad de medida en la música tonal es el tono²⁴ y el semitono. Pero la música griega antigua no era tonal, sino modal. Los griegos distinguían 8 modos, que comenzaba cada uno a partir de las notas de nuestra escala tonal actual, (= 7),. Hasta la Edad Media y el Renacimiento la música era básicamente modal, y a partir de entonces, tonal²⁵.

El modo griego se basaba en el τετράχορδος (cuatro notas formando cuarta justa) y que formaban a su vez cuatro tipos de modos al añadirles otro tetracordo simétrico (lo que completaría nuestra escala, basada en la octava) y que se utilizaban con uno u otro fin. A cada uno de estos modos, los griegos y principalmente los filósofos, atribuían un carácter moral o ἔθος particular. A diferencia de nuestra escala, la griega era descendente.

- Dorio: Desde **mi**, (es decir, equivaldría actualmente a las notas Mi Re Do Si - La Sol Fa Mi, formando intervalos descendentes de T T T S T). Aportaba un carácter viril, grave, belicoso, y se utilizaba para himnos líricos, los coros y la citarodia.
- Frigio: Desde **re**, poseía un matiz suave, doliente y fúnebre, muy apropiado para los himnos apolíneos, la tragedia y la aulética²⁶.

²⁴ τόνος < τείνω, *tensar* (la cuerda).

²⁵ con dos modos, mayor y menor.

²⁶ No ha sido muy utilizado posteriormente, salvo en el flamenco, por lo que a veces se lo denomina "modo español". El segundo movimiento de la 4ª Sinfonía de Brahms está escrito en este modo.

- Lidio: Desde **do**, era un modo vivaz, retumbante, utilizado para la aulética, la citarodia, los ditirambos, la tragedia...
- Mixolidio: Desde **si**, por su carácter patético se usaba en los coros trágicos y en el género citaródico.

Al trasponer el tetracordo superior una octava inferior resultaban los modos:

- Hipodorio, más tarde eolio, era más activo que el dorio, majestuoso y altivo. Se usaba para el ditirambo, las monodias trágicas, el lirismo apolíneo y la citarodia.
- Hipolidio: voluptuoso y propio de la aulodia.
- Hipofrigio, más tarde jonio, más activo que el frigio, para la citarodia, la aulética, las escolias o el ditirambo²⁷.

Se caracterizaban igualmente por la distinta posición de los tonos y semitonos en el interior del tetracordo, lo cual producía los géneros:

- Diatónico: dos tonos y un semitono (= cuarta justa)
- Cromático: dos semitonos y un tono y medio
- Enarmónico: doble tono y dos cuartos de tono.

Para abarcar en una sola octava todas las notas diatónicas, cromáticas, y enarmónicas de los tres géneros, los griegos tenían la escala teórica de 21 sonidos que incluía todas las posibilidades.

Cabe destacar que a partir de estos modos, la iglesia formará los modos eclesiásticos utilizados aún en su forma más antigua por la Iglesia Ortodoxa²⁸. Y a partir del modo lidio surgirá nuestra escala mayor y del hipodorio nuestra escala menor, de ahí la directa herencia

²⁷ Se pueden escuchar como archivos .MIDI en la página italiana de la enciclopedia wikipedia: http://it.wikipedia.org/wiki/Modo_musicale.

de nuestra música con los modos griegos. Los modos se han seguido también utilizando en la música folclórica, por ejemplo la música tradicional irlandesa emplea los modos jonio, dorio y eolio, y la evolución de este último (= escala menor) está en la base del flamenco. En el siglo XX se puso de moda de nuevo la música modal²⁹, con el desarrollo del jazz (jazz modal).

Instrumentos.

A diferencia de los romanos, los griegos aprovecharon poco instrumentos de viento con mucha sonoridad, como la salpinge, utilizando mucho más los de cuerda, en especial la cítara y la lira, que son considerados instrumentos esencialmente griegos. Por el contrario, la tradición atribuía a los de viento una procedencia oriental, como reflejan mitos como el de Dionisos.

Conocemos la mayoría de los instrumentos antiguos gracias a las abundantes representaciones iconográficas.

De viento:

- *Αυλός*: flauta simple o doble, con lengüeta doble (como el oboe moderno), de forma cilíndrica o ligeramente cónica, hecha de caña, marfil o madera. La aulodia, desarrollada sobre todo en las festividades dedicadas a Dionisos, consistía en un solo vocal acompañado por el αυλός. Su primer gran maestro fue Polimnesto de Colofón (ca. 600 a.C.). Por el contrario la aulética era el género instrumental. Se asocia a

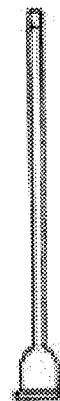
²⁸ Vid. infra, música bizantina.

²⁹ Un autor como Béla Bartok, gran conocedor de la música folklórica de los zingaros, utilizó frecuentemente este tipo de música frente a la música tonal occidental.

Olimpo, quien modificó la Escala Pentatónica griega. (ver imágenes al final).

- Similar a él es el kálamos, que en principio es una simple caña.
- *Συριγξ*: podía ser monocálamo (= de un solo tubo) o policálamo, como la flauta de pan, con 12 ó 14 tubos dispuestos en fila, sobre los que se soplaban directamente (como las andinas). Su nombre procede de la ninfa Siringa (*vid. Supra*).
- *Σάλπιγξ*: trompeta que se utilizaba en el ejército, en procesiones y celebraciones religiosas báquicas, y para anunciar a cada vencedor olímpico. Pollux (86-87) diferencia las salpinges según su función en πομπικόν, si acompaña las procesiones o ιεουργικόν, en ceremonias y sacrificios. Su uso está atestiguado desde el siglo IV a.C. hasta época bizantina³⁰.
- *Κέρας* = diversos cuernos para uso fundamentalmente militar.

Salpinx



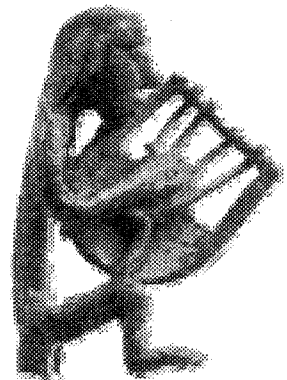
De cuerda:

- *Λύρα*: Según la leyenda fue inventada por Hermes nada más nacer con el caparazón de una tortuga, dos palos y cuerdas hechas de tripa de ternera (ver imagen *infra*). Hermes se la regaló a Apolo, que se convirtió en dios de la música. Empezó teniendo 4 cuerdas, y fue aumentando hasta 11 cuerdas.
- *Κυθάρα*. A medida que la lira se desarrollaba se hizo más pesada y hubo que asegurarla al hombro con una cuerda y tocarla de una manera lateral, pulsándola con los dedos. De esta palabra deriva tanto

³⁰ (Suda s.v. ἄσκος Κτησιφωντος)

cítara como *guitarra*. De 7 cuerdas en época arcaica y clásica pasó – probablemente en el siglo IV- a 11 e incluso 12 en época romana. Los griegos practicaron la citarodia, que consistía en un solo cantor acompañado por la cítara. Dio lugar a los Nomoi Citaródicos, que eran melodías consagradas a Apolo. Terpandro (siglo VII a.C.) fijó las relaciones existentes entre los múltiples grados (= actuales notas) originados por la altura diferente de los sonidos. La citarística, en cambio, era el arte de los solos instrumentales de cítara.

- La φόρμιγξ, era el instrumento de 4 cuerdas utilizado por los aedos. (ver imagen *infra*).
- El ψαλτηριον, del que surgirá después el σαντουρι, era una pequeña arpa triangular originaria probablemente de Asiria o Egipto. Con el tiempo se le añadirá una caja de resonancia triangular, sobre la que se aseguraban cuerdas que se tocaban con los dedos, con un plectro o con un percutor. La denominación ψαλτηριον, de ψάλλω, se utiliza para todo tipo de arpas, muy frecuentes en la época bizantina.
- El magadís era un arpa de 20 cuerdas, probablemente de origen lidio³¹, que abarcaba dos octavas completas.
- Otra variedad, con 40 cuerdas, se llamaba επιγονειον porque se apoyaba sobre las rodillas.



De percusión

- *Címbalos* pequeños platillos de bronce, que se entrechocaban con los dedos.

³¹ Así lo afirma Ateneo 14, 634ss. También Diog.Laert. *TrGF* I 45 F1.

- Krémbala. Discos de metal (bronce), sujetos con una cuerda
- *Króta* = especie de castañuelas de madera o metal.
- *Tύμπανον* = especie de tambor de membranas o pandereta.

LA MÚSICA BIZANTINA

En primer lugar hay que decir que la música bizantina es bastante desconocida debido al tipo de anotación musical incompleta. La ausencia de documentos fiables hace imposible saber cómo sonaba en realidad, pero se supone que en sus orígenes fue influenciada por la música siria, hebrea, armenia y copta, es decir, que se trataba de una música profundamente oriental, adaptada y transformada de acuerdo con las necesidades y tendencias del Imperio y la Iglesia bizantinos, así como por las otras liturgias occidentales. La música de la Iglesia Ortodoxa hereda en parte el sistema musical antiguo. Las composiciones bizantinas constituyen un género específico de composición melódica, con sus propias reglas de composición, basadas en las antiguas.

El punto de inflexión lo marca la introducción del cristianismo, cuya música se limita casi en exclusividad a la salmodia. Naturalmente, la música paleocristiana no es 100% griega, puesto que asimila rasgos hebreos, caldeos y sirios. Los primeros cristianos van conformando sus melodías a partir de la música grecorromana, sobre la base de la recitación: es el llamado Canto Ambrosiano, cultivado sobre todo en el norte de Italia. Posteriormente se transforma en el Canto Gregoriano, que sobrevive hasta hoy en la Iglesia Católica. Este aumentó los modos de 4 a 8. En el siglo XI se impuso definitivamente la liturgia Romana en toda Europa bajo las influencias de otras tradiciones musicales.

El legado de la tradición musical procedente del género melódico de los griegos se ha repartido según sus dos modalidades, diatónica y cromática, de manera separada en Occidente y Oriente: en Europa occidental el canto llano y la música profana sólo conservan el género diatónico, mientras que el género cromático y enarmónico se encuentra aún en pueblos de Asia y África. Esta diferenciación geográfico-modal empezó por motivos religiosos con las reformas litúrgicas de San Agustín y San Ambrosio y fue completada más tarde por San Gregorio. Su consecuencia fue el abandono definitivo del sistema modal a favor del sistema tonal en Europa en el siglo XVI. Este proceso coincidió con la invención del sistema de anotación musical por el monje benedictino Guido d'Arezzo en el siglo XI ³².

La notación bizantina utiliza dos sistemas de signos musicales: uno, ecfonético, que regula la lectura y el otro, neumático, que fija la ejecución de las melodías.

La liturgia bizantina, que empieza con la coronación de Justiniano, en 527, difiere de la romana en que pone mayor énfasis en la himnodia y la presentación dramática de la misa. Las formas poéticas son: el *Troparion*, oración monostrófica que se canta tras los 3 o 6

³² Procede el comienzo de un famoso himno litúrgico en honor de San Juan Bautista. Está escrito en estrofas sáficas y se atribuye a Paulo Diácono, monje de Montecasino y uno de los gramáticos de la reforma carolingia. Se dice que Guido de Arezzo sacó los nombres de las notas de la escala musical tomando la primera sílaba de cada hemistiquio y las dos iniciales del último verso de esta primera estrofa. En el siglo XVI los italianos sustituyeron **ut**, poco sonoro por **do**: esta palabra no tiene etimología.

<p>UT QUEANT LAXIS RESONARE FIBRIS MIRA GESTORUM FAMULI TUORUM SOLVE POLLUTI LABII REATUM SANCTE IOHANNES</p>	<p>PARA QUE TUS SIERVOS CON CUERDAS AMPLIAS PUEDAN HACER RESONAR TUS ADMIRABLES GESTAS BORRA LA MANCHA, DEL IMPURO LABIO ¡OH SAN JUAN!</p>
---	--

últimos versículos de un salmo, y que puede ser aumentado con otro himno relacionado con el acontecimiento que se conmemora en el día y el *Kontakion*, homilía poética de 18 estrofas estructuralmente iguales. Cada estrofa se llama *Troparion*. El coro canta el estribillo, y un solista los *Kontakia*.

Estos modos fueron heredados también por los árabes, que los usaron hasta el siglo XI en sus cantos con laúd, y que eran idénticos a los modos eclesiásticos griegos. Sobre ellos se formaron patrones melódicos y melodías que se ejecutaban con diversos adornos, llamados en árabe *zawa'id* y por los occidentales *fioritura*.

El primer periodo de la música bizantina alcanza hasta el siglo IV. En él predomina la melodía simple, es decir, monótona y homófona, en la cual todos cantan a la vez la misma nota o bien en antifona de una octava, sin más combinaciones. Las melodías se basaban en los Himnos de los Padres de la Iglesia y los Salmos de David.

En el Concilio de Laodicea (siglo IV) se aprueba un canon que establece y limitan los salmodiadores, mientras que hasta entonces cantaban todos los fieles.

En el segundo periodo (siglo V-VII) se enriquece la música y la poesía: es lo que se denomina “Βυζαντινή μελουργία”. Los himnos empiezan a combatir las diversas herejías, mientras que los “herejes” intrincan exageradamente las composiciones con fines proselitistas. La primera parte del siglo VI constituye la Edad de Oro de la música litúrgica bizantina, con la aparición de Romano el Mélodo, el llamado “Píndaro de la poesía eclesiástica”, y con Andrés, Obispo de Creta.

El tercer periodo comienza con Juan el Damasceno y llega hasta el siglo XII. Es entonces cuando se compilan los Cantos

litúrgicos, en el llamado *Οκτώηχος* (= 8ª obra de Juan el Damasceno) en el que se utilizan los tres modos (diatónico, cromático y enarmónico).

Para algunos el canto bizantino está incluso en los orígenes del flamenco³³.

LA OCUPACION OTOMANA.

Cuando adoptaron la religión musulmana, los turcos se convirtieron también en un magnífico exponente de la música árabe, con gran influencia en todo el cercano Oriente y los Balcanes. La teoría musical que elaboraron hundía sus raíces en la música árabe y persa, pero con el elemento griego-bizantino. De estos tomaron los modos rítmicos. Toda esta herencia conformará la música griega (y balcánica) posterior. Por el contrario, el resto de la música árabe entró en decadencia. Desde el siglo XIV en Persia volvieron a la sencilla escala pitagórica, lo que imitaron otros países, aunque la adopción de la escala del moderno $\frac{1}{4}$ de tono (*rub'*) produjo un rompimiento final con el sistema árabe-persa.

Sin embargo, la herencia griega en la música árabe se percibe aun hoy día en la zona del Oriente Medio, donde se conservan los intervalos inferiores al semitono, mientras que la música árabe del Magreb se basa en nuestra escala de 7 notas natural. También el sentido del ritmo es diferente, y así en Oriente utilizan ritmos asimétricos y frases más largas, que pueden llegar hasta los 88 compases.

³³ Vid. Gerhard Steingress, "El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental" *Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review* 10 (2006)

GRECIA MODERNA

El estudio de la música en la Grecia moderna es demasiado amplio como para poder abarcarlo aquí. Naturalmente, en la música tradicional actual están presentes todos los elementos que venimos desarrollando, fruto de su larguísima historia y mezcla cultural. Algunos géneros han sobrevivido sin duda desde la antigüedad³⁴, a la vez que ha ido absorbiendo influencias externas, fundamentalmente orientales (persas, semíticas, árabes, turcas) y en menor medida de la música occidental, a través de las islas Jonias. Es significativo que Grecia sea el país de la Unión Europea donde la llamada “música clásica” ha tenido un menor desarrollo.

Un género muy importante tanto en la música como en la literatura y en la evolución de la lengua griega son las δημοτικά τραγούδια (canciones populares). Transmitidas por tradición oral son un rico testimonio de la lengua popular. El cancionero popular griego abarca temas muy diversos, desde las típicas canciones de amor, de destierro, funerarias, o pequeños poemas épicos de la época bizantina (las llamadas “akríticas”) hasta lamentos por la Caída de Constantinopla o canciones “kléfticas”, que animaban a la lucha contra la ocupación turca. La δημοτικά τραγούδια empezaron a recopilarse y a ponerse por escrito durante el siglo XV.

Centrándonos en el aspecto más puramente musical, y trazando una línea directa desde la Grecia Antigua se puede decir que la música actual es una síntesis entre los modos antiguos y los más evolucionados de la Iglesia Ortodoxa.

³⁴ como los μοιρολόγια, cantos fúnebres que constituyen un género particular en Mani, al sureste del Peloponeso, herederos de los antiguos trenos, τα Μανιάτικα.

Además, conserva los llamados **micro-intervalos** que ya habíamos observado en el género enarmónico antiguo, (los instrumentos modernos seguirán teniendo unas características capaces de reproducir intervalos como el $\frac{1}{4}$ de tono o incluso el octavo de tono), que sin duda les confiere una sonoridad especial.

Otro rasgo diferenciador de la música griega frente a la occidental es el compás. Al igual que la árabe, heredera también de la música greco-bizantina, la música griega conserva compases de pulsos desiguales como el $\frac{7}{8}$, el $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{4}$ algo extraños en música occidental, junto a otros más comunes como el $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{2}{4}$, etc.

En el siglo XX alcanza su apogeo un género peculiar, el rebético, que desde la franja de Esmirna y Constantinopla pasará a Grecia de manos de los refugiados griegos, tras la Guerra Greco-Turca (1922), y de ser un ser un género marginal acabará por convertirse en el género nacional griego (se manera similar a lo que sucede con el flamenco, el tango o el jazz) sobre todo a partir de 1950.



Instrumentos tradicionales (σάζι / μπουζούκι / κανονάκι)

- El *buzuki* es, sin duda, el más característico de los instrumentos griegos. Aunque muchos creen erróneamente que es de origen turco, lo cierto es que ya existía en Bizancio e incluso en la antigua Grecia, a donde llegaría de Oriente (ver a continuación *sazi*). El nombre sí es turco: *buzuk*.
- El *sazi* también es un instrumento

antiguo³⁵, procedente de la antigua πανδοῦρα llamado también τρίχορδον, que como su nombre indica, tiene tres cuerdas. Puede proceder de Babilonia o Sumeria, y a su vez dará lugar al *buzuki*. El *sazi* pasó a manos de los árabes durante su expansión y conquista del Mediterráneo, así como los antiguos δρόμοι fueron adoptados por éstos en tiempos de Teodosio. Más tarde, los otomanos dieron nombres turcos a los antiguos δρόμοι griegos así como a los instrumentos que empleaban.

Hoy en día, algunos especialistas mantienen que ambos son de origen turco, y utilizan el argumento, precisamente, de la denominación. Pero los hallazgos demuestran su helenidad irrefutable. El nombre de *sazi* es persa: *saz*, que significa "instrumento musical" y abarca todos los tipos de laúd de largo travesaño y caja de resonancia en forma almendrada, y tres cuerdas que se afinan SOL- RE- LA. Es pariente de otros instrumentos similares, como por ejemplo el *sitar* indio. Según el tamaño puede tener de 3 a 9 cuerdas, y es ideal para la división en microintervalos imposibles de reproducir en la música occidental.

Incluso algunos griegos creen erróneamente que el $\frac{1}{4}$ de tono es un sonido oriental, en tanto los historiadores de la música han demostrado que se trata de un hallazgo de la música griega antigua, que además sitúan en la Escuela de Pitágoras.

Los griegos conocían el *sazi* como ταμπουράς desde la época de los Akritas³⁶ y aparece mencionado en las Canciones Akritikas (800-1300 p.C.). Hoy en día aún se mantiene la denominación de *taburás* en

³⁵ Documentado iconográficamente al menos desde el siglo IV a.c. en Mantinea.

³⁶ Akritas, de ἀκρη "extremo" se denominaban a las unidades del ejército que guardaban las fronteras en el Imperio Bizantino.

la región de los Balcanes³⁷ y existe también en la India con el mismo nombre (*tamburas*).

A principios del siglo XX, En Asia Menor, las cuerdas fueron sustituidas por las actuales, como las de la mandolina y la guitarra acústica, y se eliminaron los intervalos de semitono, adaptándose al sistema occidental. En la década de 1920 también cambió la forma, asemejándose a la mandolina italiana. El nuevo instrumento se denominó *μπουζούκι*, *buzuki* y se empieza a afinar RE LA RE.

Coexiste con dos “parientes” muy similares: el *baglamás* (*μπαγλαμάς*) y el *τζουράς*,

- El *baglamás* es más pequeñito que el *buzuki*, afinado una octava por encima de él, de manera que sería el soprano de la familia de las cuerdas punteadas.
- El *uti*, del árabe *al 'ud* “madera”³⁸, es una especie de *laúd* o *buzuki* con el travesaño más corto y doblado hacia atrás en su extremo (ver imagen *infra*). Era utilizado sólo por los griegos de Esmirna y Constantinopla. Tiene 4-6 cuerdas, aunque el árabe tiene 11 (5 dobles +1). Es antecedente del *laúd* occidental, donde penetra a través de la España musulmana en el siglo XIII. Su mástil está dividido en 24 trastes que corresponden a 24 notas. Se toca con púa. Es aún hoy en día uno de los instrumentos más representativos de la música árabe.
- El *kemencé* (*κεμεντζης*): llamada también *lira pónica*, se sujeta, dependiendo de la región, bien como un violín, debajo de la barbilla, o bien sobre la rodilla, cuando el ejecutante está sentado, accionando las

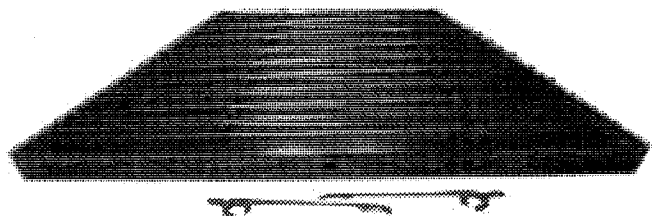
³⁷ (p.ej. en Croacia): <http://www.tamburaland.com>

³⁸ El *laúd* árabe había sido un instrumento con caja bombeada de piel, pero a partir de la llegada del *laúd* persa a La Meca, hacia el 685, pasó a construirse de madera y a denominarse así.

cuerdas con un arco rústico. Probablemente procede de la región del Mar Negro. Tiene también tres cuerdas que pueden variar de afinación, generalmente es la-la-re, o mi-la-re.

- La λύρα o lira cretense, a diferencia de la anterior, tiene forma de pera. Se ase de la misma manera, tienen también tres cuerdas cuya afinación varía, si bien siempre se afina con una distancia de quinta justa. Se toca con un arco primitivo y se pulsan las cuerdas en el mástil con las uñas, no con las yemas de los dedos.

- Σαντούρι: *Santoor* es una palabra persa, que significa "cien cuerdas" y es el instrumento de cuerda más antiguo conocido en la India. En sánscrito se denomina *shata tantri veena*, es decir "laúd de cien cuerdas". Pero el *sanduri* actual procede directamente del psalterio bizantino. Es una caja plana sobre la que se tensan las cuerdas afinadas de forma cromática (la llamada afinación "tsimbalon"). Se coloca sobre las rodillas y se accionan las cuerdas con pequeñas baquetas con el extremo de algodón. Se llama también κανονάκι, y en la Antigüedad se le conocía como τρίγωνον, ψαλτήριον, o επιγόνιον. Es citado por Teofrasto, entre otros, y por Aristóteles, pero, a diferencia del *sazi*, no tenemos referencias iconográficas antiguas, sólo literarias. Sobre el modo de ejecución las primeras citas son ya de época bizantina. Con la expansión del Islam, el instrumento pasó a los árabes que lo denominaron *qanun*, de donde procede su denominación actual: «κανονάκι». Tiene forma trapezoidal con el lado más ancho en la



base. Las cuerdas están tensadas en horizontal, en paralelo. Suele abarcar tres octavas y tres notas. Las cuerdas se golpean con dos percutores (como el xilófono actual).

- **Λαούτο:** El laúd occidental. Tiene cuatro órdenes dobles de cuerdas metálicas afinadas do-sol-re-la. Es el bajo de la familia de las cuerdas punteadas y tiene funciones de acompañamiento armónico, o funciones melódicas sobre todo en Creta.
- **Κλαρίνο:** El clarinete occidental, sólo que con menos llaves que el moderno, y afinado en Do.
- **Γκαϊντα:** La gaita griega se lleva utilizando desde tiempos antiguos, sobre todo en la parte norte de Grecia, en Macedonia, Tesalia, Tracia y Epiro. Tiene una bolsa donde se acumula el aire insuflado desde una lengüeta simple (como la del clarinete), un tubo con agujeros para dar las notas y un solo bordón que da la nota pedal. Suele acompañarse con percusión aunque puede tocar sola.
- **Τσαβούνα:** Otro tipo de gaita utilizada sobre todo en las islas. Se diferencia de la Γκαϊντα es que no tiene un único tubo de bordón sino un tubo en el que se sitúan dos filas de agujeros dando cada fila una nota diferente, es como tener una “doble nota bordón”, en un sólo tubo.
- **Καραμουδζα:** procedente del αυλός antiguo, con lengüeta doble. También llamada πιπίζα, ζουρνάδι, ο ζουρνάς...
- **Δαουλι:** Un pequeño tambor. *Cfr.* Turco *damul*, árabe *tabl*, indio *tabla*
- Otros instrumentos de percusión: δέλφη, el τουμπερλακι, el τούμπι.

En conclusión, el principal legado musical de Grecia a Europa ha sido, como en tantas otras materias, su teoría escrita, su sistematización, con la cual llegaron a tener cierta afinidad los modos eclesiásticos medievales. Se transmitió fragmentariamente a través de los últimos autores latinos, como Boecio (480-570 aprox.) pero sobre todo gracias a los árabes de España.

Pero mucho antes de que empezase ese proceso de transmisión, el arte de las musas, la música griega antigua, ya pertenecía al pasado...

BAILES EN LA GRECIA ANTIGUA

Como dijimos al principio, no debemos separar la música del baile. Aparte, la danza propiamente dicha, acompaña en todas las culturas las principales celebraciones sociales, de modo que encontramos numerosos ejemplos en el folklore. Pero nos interesan especialmente los que se han conservado en la actualidad que podemos remontar a los tiempos antiguos, y lo que sabemos de los bailes en la antigua Grecia y Roma.

No faltan las referencias mitológicas (*vid. Supra* curetes, y Teseo) y sabemos bien el papel del coro en la primitiva tragedia. El mito de los curetes nos remonta incluso a la civilización Minoica, de hecho los cretenses fueron los primeros en desarrollar el baile como manifestación religiosa. Ya entonces había bailes en círculo, abierto o cerrado, posiblemente porque bailaban en torno a un árbol sagrado o un altar. Más tarde encontraremos bailes similares alrededor de un músico, como los cáritas en torno a Apolo mientras toca la lira.

De la danza pírrica de la que hablamos a propósito del mito de los Curetes tenemos abundantes testimonios iconográficos. Uno de los más antiguos es un sello de Cnosos en el que figura un desfile de guerreros, protegidos por grandes escudos en forma de ocho (el característico escudo cretense, hecho con pieles de toro). Uno de los ejemplos más representativos está en el Museo de la Acrópolis. Un pirriquista aparece, también, en la cratera de *Sosibios*, una hermosa pieza neoática que se conserva en el Museo del Louvre. Su figura se yergue airosa entre ménades, un tocador de doble aulós y dos dioses: Hermes y Ártemis.

Al igual que los cantos, muchos de los bailes tienen un origen religioso, como el peán, en honor a diversos dioses, pero sobre todo a Apolo. Se acompaña de flauta o lira. Se baila para parar una epidemia, propiciar o celebrar una victoria militar o simplemente, agradecer algo al dios. El Prilis era una marcha fúnebre en honor a un héroe muerto. Se bailaba con la armadura.

Durante el periodo clásico los bailes adquieren un sentido lúdico, sin connotaciones religiosas. Así encontramos danzas como:

Hiporchema, combinación de música instrumental, canción baile y pantomima, con lira o aulós. Luciano nos refiere que se bailaba en círculo, y por separado hombres y mujeres.

Morfasmos, baile cómico que imita todo tipo de animales.

Kalaciscos: baile femenino en honor de los dioses. Recibe el nombre del cesto que las muchachas (de buena familia) portaban sobre su cabeza. El Parcenio era similar al anterior, pero sin cesta.

Pírrico, baile guerrero de tipo agrario, masculino, por supuesto, a base de grandes saltos, violento, acompañado de ruidos, palmadas al

suelo y gritos para ahuyentar los malos espíritus. Su finalidad era fomentar la fertilidad de la tierra. Contamos con una descripción de Platón. Los jóvenes desfilaban, avanzaban y retrocedían, se agachaban y saltaban profiriendo grandes gritos. Los movimientos recordaban los de un guerrero: ataque-defensa, manejo del arco, la espada o la lanza, con ritmo musical. Hoy en día se consideran descendientes de éste dos bailes "regionales": el Susta de Creta y el Pirrigio del Ponto.

«Γερανός» Yeranós o tsakónico, es el baile del laberinto. Lo bailaban hombres y mujeres. Según el mito, es la danza que bailó Teseo en Delos con los jóvenes rescatados del laberinto de Creta. Fue compuesto por Dédalo para ayudar a Ariadna. Los movimientos recuerdan el laberinto, con su entrada y salida. Para otros imita, sin embargo, los movimientos de una serpiente. Se bailaba sujetando una cuerda con la mano, que ayudaba a mantener la equidistancia entre los danzantes. Hoy en día, en muchos bailes griegos se utiliza a este fin el pañuelo y las evoluciones son similares.

El κόρδαξ era un baile para comedias, bailado por y para hombres, con movimientos indecentes y obscenos de caderas y pies.

Ya en *Iliada* XVIII 490 se hace referencia a un baile de jóvenes (de ambos sexos) unas veces en círculo y otras en líneas, similar al actual σουρτός: *"Allí representó también dos ciudades de hombres dotados de palabra. En la una se celebraban bodas y festines: las novias salían de sus habitaciones y eran acompañadas por la ciudad a la luz de antorchas encendidas, oíanse repetidos cantos de himeneo, jóvenes danzantes formaban círculos, dentro de los cuales sonaban flautas y cítaras, y las matronas admiraban el espectáculo desde los vestíbulos de sus casas"*.

Los rituales de la danza de los Dioses y Diosas del Panteón Griego han sido reconocidos como los orígenes del teatro contemporáneo occidental. Alrededor de Dionisio, dios del vino, grupos de mujeres, llamadas Ménades, iban de noche a las montañas donde, bajo los efectos del vino, celebraban sus orgías con danzas extásicas. Estas danzas incluían, eventualmente, música y distintas figuras de la mitología clásica que eran representadas por actores y bailarines entrenados. A finales del siglo V a.C. estas danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política. Platón fue un importante teórico y valedor de la danza griega.

Roma

Entre los romanos, la aceptación de la danza por parte de los poderes públicos fue decayendo. La cristianización del Imperio Romano introdujo un nuevo concepto en el que el cuerpo, la sexualidad y por consiguiente la danza estaban mal considerados. Hasta el 200 a.c. la danza formaba parte de las procesiones romanas, festivales y celebraciones. Sin embargo, a partir del 150 a.c. todas las escuelas romanas de baile cerraron sus puertas porque la nobleza romana consideró que la danza era una actividad sospechosa e incluso peligrosa. De todos modos, la fuerza del movimiento no se detuvo y bajo el mandato del emperador Augusto (63 a.C.-14 d.C.) surgió una forma de danza conocida actualmente como pantomima ó mímica en la que la comunicación se establece sin palabras, a través de estilizados gestos y movimientos y se convirtió en un lenguaje no verbal en la multicultural Roma.

BIZANCIO

En Bizancio se bailaba incluso en la Iglesia, en determinadas celebraciones, como la Navidad, las Luces (6 de enero = bautizo de Jesús) y la Pascua,

Aún hoy, la celebración del rito del matrimonio eclesiástico ortodoxo, de tanta vistosidad, tiene como eje central el baile de los nuevos esposos, coronados por el padrino: el baile de Isaías.

También hay referencias literarias a bailes públicos colectivos, con motivos de una celebración oficial de alguna victoria militar.

Bailes de indudable origen griego, documentados en época bizantina son el *συρτός*, el *γερανός*, *μανδηλια*, el *κόρδακας*, y el *χασάπικος* o *μακελλάρικος*, de donde viene el famoso "sirtaki".

OCUPACION TURCA

Tenemos constancia de algunos bailes de los *kleftes*, de carácter guerrero, como el *tsámiko*, el *kalamatianó* y el *sera*. Durante la revolución de 1821 tenemos referencias a bailes antes y después de distintas batallas, que no vamos a referir.

GRECIA MODERNA

Básicamente, los bailes se dividen en dos categorías, según se bailen en círculo, por lo general abierto (*κυκλικοί*), o en línea, o cara a cara (*αντίκριστοι*)

Las danzas varían mucho de unas regiones a otras de Grecia. Podemos agruparlas según un criterio muy sencillo y generalizado en *συρτός*, danzas suaves con personas cogidas de la mano y *πηδηχτός*, una danza más violenta, con saltos, paradas y más libre a la hora de los

pasos. El στυτός es una danza escrita generalmente en compás binario o cuaternario 2/4 ó 4/4, más o menos subdividido. Se ha dicho además, que las distintas clases de danzas están determinadas por el tipo de climatología de la región en que se desarrollan o más bien de la morfología de su paisaje. Así, a un terreno llano, de llanura y planicie le corresponderá el στυτός y a un terreno montañoso y abrupto le corresponderá una danza más irregular, el πηδηχτός. Ambos tipos de danzas se interpretan en un movimiento circular, aunque el στυτός ofrece una mayor variedad de ritmos, melodías y pasos.

Según la región y el baile, cambia la forma de cogerse las manos: con las manos bajas, en V o W, ligeramente levantadas, extendidas, cogiéndose por los hombros (jasápico), por las muñecas, del cinturón del de al lado, de un pañuelo, especialmente los dos primeros bailarines, lo que permite al priemro (κορυφαιος) lucirse y hacer figuras y saltos (en el caso de los hombres).

Según las diferentes regiones encontramos además bailes específicos.

En Creta podemos distinguir numerosas danzas típicas acompañadas de la típica lira cretense y el laúd. Destaca el πεντοζάλης o el μαλεβυζιοτικός. El πεντοζάλης es uno de los bailes más antiguos de toda Grecia, lo bailaban sólo los guerreros ataviados con toda la armadura y se supone que procede directamente del baile que Rea enseñó a los κουρέτες para defender al bebé Zeus de su padre en el monte Ida, en Creta. Más tarde se utilizará en los ritos dionisiacos por su ritmo desenfrenado y violento, con pasos libres realizados para mostrar las acrobacias y valía de cada bailarín, en un ritmo in continuo

crescendo hasta que se termina de repente. Es llamativa la vestimenta cretense, con botas altas blancas, cinturón rojo y armas a la cintura, pañuelo con flecos y borlas en la cabeza y los inevitables mostachos.

Las Cícladas han conservado el más puro carácter griego y su forma de bailar se caracteriza por la potenciación de la pareja, ya sea de dos hombres, dos mujeres o mixta. Destacamos de las islas del Egeo el Μπάλλος o el Καρσιλάμας.

Ya situándonos en el continente, en Epiro y en Macedonia tenemos las Ηπειρώτικαι y los νησιώτικοι y ambas regiones comparten la σούστα, que ya hemos visto en Creta.

En Tracia se conserva un baile que, según la tradición, está basado en la lucha entre Hércules y Anteno. Con un acompañamiento de clarinete, lento y triste, los dos bailarines se enfrentan hasta la derrota de uno de ellos, que es izado en el aire por el otro.

En las Islas Jónicas, debido a la influencia italiana, encontramos semejanzas con los bailes "occidentales" más cercanos a nuestra cultura, como el *balletto*.

Danzas panhelénicas:

El καλαματιανός es uno de los bailes más extendidos por toda Grecia, aunque su nombre refiere a la ciudad de Kalamata, al sur del Peloponeso. Esta danza se diferencia fundamentalmente del συρτός en su compás y ritmo, generalmente en 7/8. Esto le confiere un carácter de irregularidad, de asimetría en el paso, que queda como cojo y se supone, incita al salto y al paso violento y entrecortado distinto al συρτός.

El τσάμικος ο κλέφτικος es una danza propia de Epiro que se ha generalizado de forma especial. Suele realizarse en un compás de 2/8 ó 5/8 y, en principio, el instrumento característico sería el κλαρίνο. Su danza es fuerte, con curiosas paradas de los pies, preferentemente lentos.

El ζειμπέκικος y el χασάπικος ο, en su forma más rápida, el χασαποσέρβικος tienen importancia en el rebético. El ζειμπέκικος es un baile masculino, sin pasos marcados, de origen probablemente turco, en todo caso procede de Asia Menor, mientras que el χασάπικο está documentado en época bizantina. Es un baile también masculino, que se baila en hilera, agarrándose por los hombros, y con determinados pasos fijos.

Y para finalizar, a modo de curiosidad, del tradicional χασάπικο procede el hoy famosísimo "sirtaki", que en realidad fue una invención para la película de M.Kakoyannis "Zorba, el griego" (1964).

BIBLIOGRAFIA Y URL.

1. MÚSICA ANTIGUA

1.1. GRIEGA

Anderson, W. *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge, HUP, 1966.

Anderson, W. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Cornell, 1994.

Anderson, W. "What Song the Sirens Sang: Problems and Conjectures in Ancient Greek Music" *Research Chronicle of the Royal Musical Assoc.* 15 (1979), 1-16.

Andrew Barker, ed., *Greek Musical Writings*, 2 Vols. Cambridge Readings in the Literature of Music. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984-89).

Beaton, R., "Modes and Roads: Factors of Change and continuity in Greek Musical Tradition," *Annual of the British School at Athens* 75 (1980), 1-11.

Chailley, J. *La Musique Grecque Antique*. Paris: Belles Lettres, 1979.

Comotti, G. *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore: Johns Hopkins, 1989. trad.esp.

Danek G., 'Singing Homer'. Überlegungen zu Sprechintonation und Epengesang, *Wiener Humanistische Blätter* 31 (1989), 1-15.

Feijoo Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760). Texto tomado de la edición de Madrid 1777 (en la Imprenta Real de la Gazeta, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros), tomo primero (1742), páginas 335-343. Carta XLIV: "Maravillas de la Música y cotejo de la antigua con la moderna".

- Hagel Stefan, *Modulation in altgriechischer Musik*, P. Lang: Frankfurt/Main - Berlin 2000
- Jan, K. von. *Musici Scriptores Graeci* Leipzig, Teubner, 1985-99; facs. Hildesheim, G. Olms, 1962.
- Landels, J.G. *Music in Ancient Greece & Rome*. London/NY: Routledge. 1999.
- M. L. West, "The singing of Homer and the modes of early Greek music", *Journal of Hellenic Studies* 101 (1981), 113-129.
- Maas, M. & J. Snyder. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven, 1989.
- Mathiesen, T.J. *Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music*. New Jersey: Joseph Boonin, Inc. [Music Indexes & Bibliographies, ed. George Hill], 1974.
- Michaelides, S. *The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia*. London: Faber & Faber, Ltd., 1978.
- Robertson A.-Stevens D., *Historia general de la música*, vol 1: De las formas antiguas a la polifonía trad.esp. 1982.
- West, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon, 1992.
- http://www.histomusica.com/hitos/20_grecia.html
- <http://classics.uc.edu/music/>
- <http://titan.iwu.edu/~classics/music.html> con bibliografía
- <http://users.otenet.gr/~bm-celusy/grmusic.html#anc>
- <http://www.archaeonia.com/arts/music/main.htm> con posibilidad de descargar archivos en MP3
- <http://www.in2greece.com/english/music/music.htm> general
- <http://www.oddmusic.com/gallery/om01000.html> se puede escuchar el arpa eolia o de viento

http://www.klassikon.com/ancient_page_b.html compra on line

<http://www.mlahanas.de/Greeks/NewMusic/Music2.htm> muy completa.

<http://www.oeaw.ac.at/kal/agm> *Ancient Greek Music*, con fragmentos

de música antigua, y en concreto <http://www.oeaw.ac.at/kal/sh>

sobre los cantos Homéricos, con ejemplos MP3 y MIDI

http://www.ucalgary.ca/applied_history/tutor/popculture/PsixA.html

greek music in antiquity

library.thinkquest.org/CR0210200/ancient_greece/music.htm dentro de

un marco más general:

http://library.thinkquest.org/CR0210200/ancient_greece/facts.htm

sobre la antigua Grecia

www.hammerwood.mistral.co.uk/gmusic.htm

www.homoecumenicus.com/ioannidis_music_ancient_greeks.htm

www.in2greece.com/english/music/ancient.htm

www.indianchild.com/Music/download_greek_songs_music.htm

www.infoplease.com/ce6/ent/A0858488.html

www.oeaw.ac.at/kal/agm/

http://homoecumenicus.com/ioannidis_music_ancient_greeks.htm con

descargas en mp3

<http://www.heritageethnicmusic.com> instrumentos étnicos modernos.

1.2. ROMA

www.diprinzio.net/consort/ estudio, difusión y recreación de la música del Imperio Romano y la monodia y polifonía medieval.

<http://www.music.indiana.edu/tml/start.html> = *The Thesaurus Musicarum Latinarum*

www.portalmundos.com/mundomusica/historia/antiguaroma.htm

www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/musica-antigua/antigua-roma/

www.histomusica.com/hitos/30_roma.html

EJEMPLOS DE MÚSICA ANTIGUA:

Canto de Demódoco sobre Ares y Afrodita: (Od. 8, 267-366), se puede oír en Real Player,

o en formato MP3 o WAV en la página <http://www.oeaw.ac.at/kal/sh/#sample>

En <http://www.oeaw.ac.at/kal/agm> se pueden escuchar los fragmentos de música antigua conocidos.

GRABACIONES.

Music from Ancient Rome, Vol 1. Wind Instruments Composer: Walter Ravenstein, Natalia van Maioli, Walter Ravenstein, Natalia van Maioli, Luce Maioli, et al. (Amiata #1396, 1997)

Music from Ancient Rome, Vol 2: String Instruments,. Performed by Synaulia (Amiata #1002, 2003)

Music of Ancient Greece. Christodoulos Halaris and instrumental ensemble, vocal soloists (Orata Arangm. 1992). Includes Pindar's First Pythionic Hymn, a chorus from Euripides' Orestes, a chant to Apollo, and a hymn to the Holy Trinity (based on ancient Greek musical theory) (CD)

Music of the Ancient Greeks by De Organographia, Pandourion Records. Ancient Greek music from 500 BC to 300 AD performed on voice and copies of ancient Greek instruments. PRCD 1001, 1995 (CD) 1997.

Musique de la Grèce antique. Gregorio Paniagua and Atrium Musicae de Madrid. Harmonia Mundia. 1979.

Musiques de l'Antiquité Grecque. Annie Bélis and the Kérylos ensemble. K617. 1996.

Sappho de Mytilène by Angelique Ionatos and Nena Venetsanou. (Paris:Tempo, 1991). Poemas de Safo (original y en griego moderno, versión de O.Elitis), con instrumentos antiguos y modernos.

2. MÚSICA BIZANTINA

<http://www.byzantine-music.com>

<http://www.goarch.org/access/byzantinemusic/>

<http://www.fordham.edu/halsall/byzantium/byzmusic.html>

<http://arcadia.ceid.upatras.gr/arkadia/culture/tsakonia/bekiros.html>

<http://www.igl.ku.dk/MMB/Welcome.html> *Monumenta Musicae*

Byzantinae.

http://www.csd.auth.gr/~dpolit/Byzantine_music/default.html *Byzantine*

Music (inglés y griego)

http://www.ecclesia.gr/Multimedia/Audio_Index/audioindex_en.html *Site*

oficial de la Iglesia ortodoxa. En inglés y en griego (más amplia).

http://www.ecclesia.gr/greek/holysynod/organismoi/byzantine/byz_sounds.htm

http://www.ecclesia.gr/Multimedia/Audio_Index/audioindex_en.html

<http://www.byzantine-musics.com> *Byzantine Music* (inglés y griego)

3. MÚSICA GRIEGA MODERNA (FOLKLÓRICA)

3.1. Bibliografía.

<http://www.argyrosargyrou.fsnet.co.uk/dances/Dances.htm> Enseña a bailar explicando los pasos con esquemas. Aunque pueda parecer un poco complicado, puede ser útil.

<http://users.forthnet.gr/bb/ath/physiart>

<http://www.agamemnon.dabsol.co.uk/music/contents.htm>

<http://w4u.eexi.gr/~tarman/melmoke/mlo.htm> (griego)

<http://www.folkdancing.org>

<http://chios.compulink.gr/music> (griego) Música tradicional de Quíos.

<http://www.geocities.com/Vienna/3651> música de los Balcanes.

Más links en <http://www.dris.nu>

<http://www.yasou.com/mp3>

<http://www.geocities.com/papakwstantinoy>

3.2. Descargas en Mp3:

<http://www.omogenia.com/mp3.htm> de todo tipo de música griega.

<http://www.mp3.gr>

[greek music mp3 maraveyas.net](http://greekmusicmp3.maraveyas.net)

www.greekspider.com/dir/Entertainment/Music/MP3/

<http://www.fora.gr/mp3/>

3.3. El rebético.

<http://www.forthnet.gr/rebetiko/rebetika.htm>

<http://www.west.net/~kesslari/rembet.html>

<http://www.rebetiko.gr>

3.4. Bailes populares

<http://www.firstnethou.com/annam/dancehis.html> una historia general.

<http://www.kypros.org/Cyprus/dance.html>

<http://www.culture.gr/2/22/226/index.html>

<http://members.xoom.com/xoros/ring.htm>

<http://www.mich.com/~tchristy/dance> una completa web elaborada por Thomas P. Christy, (inglés)

<http://www.mich.com/~tchristy/dance/thedances.html>

<http://members.aol.com/oarkas> página bastante amplia, creada por John Pappas, (en inglés) que incluye archivos **.wav** con su correspondiente partitura, imágenes de instrumentos (muy útil), y un apartado sobre los trajes por regiones.

<http://web.ukonline.co.uk/Members/argyros.argyrou/dances/Dances.htm>

y <http://www.agamemnon.dabsol.co.uk/dances> enseñan a bailar 12 bailes populares con cuadros e instrucciones.

3.5.Emisoras de Radio:

<http://www.agamemnon.dabsol.co.uk/Wvr.htm>

3.6. Atuendos tradicionales.

<http://www.firstnethou.com/annam/costhist.html> con la historia del vestido a través de los siglos.

<http://www.cable-infinity.gr/telpeh>

<http://www.kypros.org/Cyprus/Costumes>

<http://www.united-hellas.com/folk/stamco/index.html>

<http://apollo.culture.gr/4/42/421/42101/421020/e4210201.html> Museum of History of the Greek Costume (Atenas)